



Microlecture et macro-enjeux de la narration graphique. L'arpentage de Jan Baetens

Philippe Sohet

Volume 28, numéro 1, 2000

Variations sur l'origine

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/030587ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/030587ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des arts et lettres - Université du Québec à Chicoutimi

ISSN

0300-3523 (imprimé)

1708-2307 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Sohet, P. (2000). Microlecture et macro-enjeux de la narration graphique. L'arpentage de Jan Baetens. *Protée*, 28(1), 107–112.
<https://doi.org/10.7202/030587ar>

Résumé de l'article

Dans le domaine de la narration graphique comme ailleurs, la crise généralisée des pratiques culturelles aura souvent stimulé le redéploiement de l'appareil théorique. Depuis quelques années, les travaux de Jan Baetens s'attachent notamment à décrire la complexité du dispositif propre aux récits en images. Privilégiant la méthode des microlectures, son dernier ouvrage, *Formes et politique de la bande dessinée*, analyse finement certains des paramètres expressifs (couleur, dynamique icono-linguistique, enjeu narratif) tout en s'interrogeant sur les conditions de production et la mise en circulation des oeuvres. Au-delà du domaine de la narration graphique, les perspectives évoquées constituent un outil précieux pour revoir le champ culturel dans son ensemble.

MICROLECTURES ET MACRO-ENJEUX DE LA NARRATION GRAPHIQUE

L'ARPEMENT DE JAN BAETENS

PHILIPPE SOHET

La crise généralisée des pratiques culturelles qui caractérise la dernière décennie du siècle appelle une réflexion de fond sur leurs modes comme sur leurs enjeux. Le domaine de la bande dessinée ne fut guère épargné par les turbulences de ce mouvement de ressac et de redéploiement. La fermeture de «vénérables» institutions éditoriales, la politique hégémonique des «séries», le repli frileux de la production sur un lectorat restreint (largement enfantin) allaient de pair avec l'émergence d'une véritable nébuleuse de maisons de production indépendantes et la richesse détonante de leurs créations. Parallèlement, la difficulté à se doter d'un appareil critique et théorique de qualité, qui a longtemps prévalu, semble céder le pas à une nouvelle vitalité de la réflexion. C'est incontestablement de cette mouvance que relève le dernier ouvrage de Jan Baetens¹.

Dans la ligne des précédents travaux de Baetens², *Formes et politique de la bande dessinée* s'impose comme un essai important dont il faut souligner avec force l'envergure des perspectives, l'acuité de la réflexion et la finesse des analyses. Intimement convaincu que «l'interaction des œuvres et de leur commentaire est indispensable à la découverte de nouvelles formes d'écriture et de lecture» (p. 2), l'auteur nous propose ici une série d'études qui relisent et font dialoguer des œuvres d'horizons, d'époques et de projets variés. Hergé et Herriman voisinent Castells ou Escher; Pratt et Swarte rencontrent Vandersteen alors que Breccia y annonce les productions du groupe Fréon!

La perspective privilégiée est celle des «microlectures»: analyses subtiles de certains détails formels visant à mettre à jour les paramètres expressifs et leur interaction dans la production du récit. Contournant la tentation d'une fuite en avant formaliste, la réflexion se confronte sans arrêt aux conditions de production et de réception des œuvres, aux effets de leur mise en circulation. Pour ce faire, les analyses

convoquent régulièrement les travaux les plus féconds sur la question (Groensteen, Berger, Genette, Aumont, Ricardou, Marion, etc.).

La prédilection pour l'optique des microlectures n'est pas sans incidences. Outre la grande difficulté à rendre compte ici du degré de minutie des analyses sans en trahir toute la finesse³, ce parti pris ne permet pas de viser la reconstruction synthétique ou exhaustive du système de la bande dessinée. Une première perspective synthétique était déjà développée dans *Pour une lecture moderne de la bande dessinée* dont le présent ouvrage vient illustrer et compléter les propositions. Notons cependant que l'analyse des mécanismes dans ces opérations de sens dépasse toujours le cadre étroit de l'exemple ponctuel et débouche d'emblée sur des perspectives réflexives d'envergure où pratiques formelles et enjeux sociaux ne sont jamais dissociés.

Cette dynamique se reflète dans les quatre thématiques regroupant les études de ce volume. Les trois premières concernent divers aspects formels (le rôle de la couleur, les rapports entre texte et image, le récit et la forme) alors que la dernière évalue l'impact des trois perspectives précédentes sur une *politique de la forme*.

Le paramètre chromatique

La couleur demeure sans doute l'un des aspects les moins étudiés du dispositif expressif de la bande dessinée. Pourtant, les trois études que lui consacre Jan Baetens le démontrent, le phénomène est loin de se limiter au simple coloriage dans une perspective d'embellissement ou d'un surcroît de réalisme.

Pour s'en convaincre il n'est que de relire certains travaux d'Hergé. L'utilisation de la couleur se voit habilement insérée au sein des stratégies narratives déployées. Elle appuie, par exemple, la dynamique d'alternance entre les seconds plans

de «décor» (détaillés) ou de «fond» (neutres) qui constituait l'une des bases de la rythmique narrative d'Hergé, supportée par d'autres variations des paramètres expressifs :

Chaque fois que le décor se métamorphose en fond, Hergé change de point de vue comme de cadrage : le point de vue devient frontal [...] et les personnages sont montrés la plupart du temps en plan rapproché. (p. 8)

Brisant une perspective strictement référentielle, des coloris distincts viendront ponctuer fond et décor. Cette dynamique apparaît avec le plus d'éclat dans la célèbre séquence du combat entre Rackham le Rouge et le Chevalier François de Hadoque (qui, est-il besoin de la rappeler, se joue à deux niveaux narratifs : celui du combat lui-même et celui du récit véhément que nous en fait le capitaine dans son appartement). Or, non seulement l'alternance entre fond et décor soutient ce double niveau (la narration au passé privilégiant le décor, la narration au présent le fond), mais le lecteur assistera à une variation (exceptionnelle au sein de l'œuvre d'Hergé) dans le coloris du fond des scènes de l'appartement selon l'intensité des phases du combat de l'ancêtre.

Cet exemple d'utilisation structurée de la couleur au sein des dispositifs expressifs de la bande dessinée n'est pas unique, ni même premier. Lorsqu'en 1935, sous la pression commerciale des éditeurs, George Herriman se voit pressé d'introduire la couleur dans ses célèbres «strips» de *Krazy Kat*, c'est à une réorganisation complète des paramètres que le lecteur assistera :

[...] la division paginale de Krazy Kat [...] passe en peu de temps de la formule la plus conventionnelle qui soit à une série de modèles d'une liberté presque anarchique. (p. 17)

Cette effervescence, note Baetens, est le résultat d'un déplacement, d'un rééquilibrage dû aux effets de l'introduction de la couleur. En effet, la fantaisie unique de l'univers de *Krazy Kat* reposait en partie sur la dynamique débridée entre l'avant et l'arrière-plan où les détails se modifiaient à profusion. Or, avec le recours à la couleur, les plages d'aplats qu'elle dispose atténuent la reproduction de détails très fins et restreignent par le fait même la portée significative du décor. Cette effervescence semble donc bien être une «mesure pour compenser hors vignette ce qui se perd à l'intérieur de la vignette».

Plus récemment, certaines pratiques de la «couleur directe» (appliquée à même la planche originale, non plus à partir d'un calque) et la contestation des surfaces closes

qu'imposait le graphisme (longtemps hégémonique) de la «ligne claire» ont rapproché certaines manifestations de la bande dessinée des pratiques picturales et expressives de la peinture, induisant du même coup de nouvelles approches du phénomène. Certains récits de Castells sont habilement travaillés par ces «liens controversés entre bande dessinée et peinture» (p. 28). L'analyse minutieuse d' *El Sr. Go y la joven Antea* révèle l'allégorie qui traverse cette rencontre entre *Monsieur Go* et *Antea*, entre la bande dessinée et la peinture, et comment, au terme de l'exposition et de la confrontation de leurs dispositifs, la narration graphique peut prendre habilement appui sur certains constituants de la peinture, notamment son utilisation pensée du chromatisme (puisque dans ce récit «les rapports entre cases sont souvent plus chromatiques que directement narratifs», p. 33).

La lettre et l'icône

Interrogeant ensuite les interactions de l'image et du texte dans la bande dessinée, Jan Baetens nous oblige encore à reconsidérer certaines évidences trop aisément acquises et à poursuivre la réflexion dans de nouvelles directions. Par essence, la bande dessinée est un médium polysémiotique. L'histoire précise des modalités d'articulation des codes iconiques et linguistiques reste pourtant encore largement à écrire. Dans le contexte de production propre à la bande dessinée et face aux préjugés qui y restent longtemps rattachés, la non-redondance des deux registres mit du temps à s'affirmer. De même, malgré les coups de boutoir de certaines productions contemporaines innovatrices, le primat d'un code (linguistique) sur l'autre (iconique) reste encore souvent une donnée communément acceptée. Trois études permettront à l'auteur de raffiner les perceptions des mécanismes expressifs en ce domaine et d'en mesurer les enjeux réels.

Dans un premier temps, il nous rappelle qu'avant d'être lettre ou icône, la bande dessinée est essentiellement graphique. Elle ne peut, de ce fait, échapper au «style» d'un auteur dont elle sera toujours la trace. S'appuyant sur les travaux de Philippe Marion⁴, il plaide à son tour pour l'introduction du concept de *graphiation* :

[...] la graphiation est donc fondamentalement auto-référentielle. Avant de contribuer à la figuration, elle est auto-monstration, dans la trace d'une identité graphique perceptible dans la spécificité subjective d'une empreinte.⁵

Dans le processus de l'énonciation narrative, la graphiation constituerait ainsi, aux yeux du lecteur, une couche

«antérieure» à la narration et même à la monstration. La présence de cette graphiation varie évidemment en forme et en intensité. Elle se fait plus forte dans les effets d'esquisses et plus ténue lorsque le dessin tend à une «évocation transparente de ce qui se voit figuré».

Mais, avertit Baetens, il ne faudrait pas trop rapidement rabattre la notion de *graphiation* à celle d'un *graphiateur*, car il ne s'agit pas tant d'une personne que d'une instance. En effet, d'une part les contingences de la production peuvent multiplier les interventions d'agents divers dans la mise en traits (le dessinateur mais aussi, l'encreur, le «lettreur» et le coloriste, par exemple) et, d'autre part, le travail graphique est loin d'être «naturel», il relève d'un acte socialisé répondant à des codes : contraintes d'écoles et d'époques.

[...] chaque style, loin de se réduire à la manifestation d'un moi, signifie d'abord un choix dans l'éventail des styles disponibles à un moment donné, et une préférence quant à la manière dont cette parole cherche à être comprise et interprétée. (p. 42)

La prise en compte de cette dimension, généralement ignorée dans la majorité des théories de la narration graphique, ouvre des perspectives nouvelles mettant l'accent sur la puissance narrative d'éléments graphiés propres au médium.

S'éloignant quelque peu de la bande dessinée, Jan Baetens s'appuie ensuite sur une gravure de M. C. Escher (*Le Roulenboule*, 1951) pour démontrer combien, face au poids des traditions, s'opposent certaines productions dont l'audace offre une réelle ouverture de perspective et qui, dès lors, prennent valeur emblématique. Ainsi, régulièrement,

[...] l'image est étudiée comme un signe spatial dont les parties s'offrent simultanément à la vue, là où rive à la ligne, l'écriture se prête à une lecture essentiellement temporelle. (p. 47)

Or la gravure en question fait cohabiter signes scripturaux et analogiques mais dans une articulation qui tente précisément «un échange généralisé de leurs traits spécifiques» (p. 48). Dans un détournement de la planche d'encyclopédie, la gravure présente un animal imaginaire, sorte de mille-pattes se déplaçant par «auto-enroulement» tandis qu'un long commentaire descriptif nous en rapporte les mœurs. Mais, contrairement à la coutume, la cohabitation du texte et de l'image ne se réduit pas à une simple juxtaposition, voire à l'incrustation de celle-ci dans celui-là. L'agencement, ici, stigmatise les traits spécifiques des matériaux pour les contourner. La partie imagée s'étale sur une laize diagonale reliant le point de départ du parcours de la lecture à son point d'achèvement

et, en présentant les étapes d'enroulement de l'animal, se «séquentialise» comme toute phrase. À l'inverse, le texte, clôturé aux deux aires que sépare ce trajet, perd de sa linéarité pour se donner d'abord comme figures, surfaces triangulaires dont la régularité interlignaire est ajustée au rythme d'enroulement de la figure. Cette réalisation du maître hollandais, où l'image semble se linéariser et l'écrit prendre figure spatiale, vient donc opportunément rappeler la richesse potentielle des territoires sémiotiques qu'il reste à la narration graphique à explorer.

Des territoires que même Hergé, derrière le classicisme de son style, n'a pas hésité à effleurer. Avec discrétion mais combien d'efficacité. Poursuivant ici la démarche qui fondait déjà son audacieux «*Hergé écrivain*», Baetens nous démontre (et démonte) l'étonnante lucidité hergéenne aux registres signifiants. Michel Serres fut l'un des premiers à souligner l'existence d'une théorie de la communication à tirer des lapsus communicationnels dans l'univers de Tintin⁶. Dans la même perspective, s'attachant aux pirouettes verbales de Tournesol, Jan Baetens y met à jour l'étonnant dialogue des ressources verbales et visuelles. Ainsi, comment expliquer que la surdité du personnage se double toujours d'un trouble visuel? Curieusement, si l'acuité visuelle de Tournesol semble intacte tant qu'aucune parole ne s'échange, dès que se déploie le dialogue, une curieuse cécité surgit chez le professeur qui «réussit à renverser la signification des physionomies les plus comminatoires» (p. 59) par un incroyable effet de contamination du linguistique sur le visuel. Cet entrelacs de deux matières expressives se retrouve encore à divers niveaux dans l'univers hergéen, notamment quand l'image se donne littéralement à «lire». Que le récit remplace les réserves de boisson du capitaine, ce sera bien entendu pour y substituer une «boîte de biscuits» dont la composition phonique ne peut que redoubler l'opération en rappelant la bouteille de whisky brisée, gisant à côté de la chaloupe :

D'un côté, le début du mot boi-te est identique à celui de la famille lexicale du terme boi-sson. De l'autre, le noyau du vocable b-iscui-ts reprend de manière chiasmatisque le matériau phonique et consonantique intégral de Whisky. Qui plus est, la syllabe clausulaire de bis-cuits n'est pas sans parenté profonde avec la cuite dont les symptômes pullulent, comme le profond sommeil de Tournesol ou la saleté des lieux. (p. 63)

Les paramètres au service du récit

Une troisième section du volume analyse la contribution de certains détails formels à la construction du récit. Dissé-

quant une ancienne production du flamand Vandersteen⁷, l'auteur cherche à identifier certains des soubassements formels du projet narratif et, dans ce cas précis, à «saisir les relations inextricables qui se nouent entre trois éléments fondateurs: langue, rythme et récit».

L'exemple retenu se révèle particulièrement opportun puisque l'effervescence débridée du ton et du style (qui échappaient encore aux futurs diktats du genre qu'imposera sous peu l'assagissement institutionnel du médium) laisse apparaître avec plus d'acuité l'organisation formelle des procédés en place. Certes la vitalité du récit tient en partie à la structure feuilletonesque (que favorisait son rythme de publication d'origine), mais également à l'habile articulation des paramètres thématiques, iconiques et langagiers pour créer la vivacité du rythme. Le prétexte lui-même (une course-poursuite) se concentre essentiellement sur l'action: toute vignette à portée quelque peu descriptive, toute motivation psychologisante qui risqueraient de freiner la lecture semblent avoir été écartées, c'est bien le mouvement lui-même qui devient l'objet de cet emballage narratif. Avec finesse, Baetens décrit les «paramètres visuels qui aident à entretenir le rythme à l'intérieur de la case et dans les rapports d'une vignette à l'autre» (p. 98). La logique qui prévaut au découpage s'avère particulièrement efficace: chaque case présente une action quasiment distincte, les personnages n'apparaissent jamais en état d'immobilité, et leurs actions ne sont guère synchrones ou comparables, multipliées souvent par un recours systématique aux possibilités qu'offre le hors champ. De multiples inversions paramétriques viennent endosser et poursuivre ce mouvement général: ainsi la composition des vignettes (qui alterne l'orientation des axes dominants et «chaloupe» le parcours de l'œil) est conjuguée avec des variations aussi systématiques dans la distance, le point de vue ou le cadrage. La dimension langagière n'est pas en reste et Vandersteen aura su jouer au mieux de «toutes les possibilités *rythmiques* offertes par le texte» (p.104). Non seulement par l'elliptique des dialogues, mais également par la «répartition concertée des masses verbales» créant une sorte de ping-pong visuel entre les cases, sans oublier le recours au dialecte «qui le rapproche de l'expérience carnavalesque» et aux calembours qui semblent à l'origine de certains comportements faisant ainsi du récit «la conséquence de cette manipulation ludique des mots pour le dire» (p. 105).

La pertinence des observations avancées par Baetens ne peut que stimuler son lecteur à poursuivre la réflexion en se demandant, par exemple, si la richesse de l'exemple retenu ne

tient pas autant à ce qu'il ne montre pas qu'à ce qu'il expose. Car le projet narratif de Vandersteen dans cette aventure n'est pas sans se rapprocher d'autres projets, notamment celui de Forton dans certains épisodes des célèbres *Pieds Nickelés* avec leur gouaillerie, leur sens de la dérision et la cascade désordonnée d'événements. Ce que révèle précisément le travail de Vandersteen, c'est bien l'écart structurel qui distingue les deux réalisations éloignées de quelques décennies. Il faudra relire les albums de Forton à la lumière des remarques de l'auteur pour mieux mesurer la maîtrise des paramètres qui s'affirme d'un dessinateur à un autre: là où l'expression graphique de Forton n'offrait qu'une palette expressive d'une grande rigidité (tant dans la hauteur des cases que dans le choix du cadrage, de la perspective et de la position), le «strip» de Vandersteen module frénétiquement ces mêmes paramètres. Ce qui s'exhibe ainsi, c'est la mise en place d'un dispositif de narration original qui aura (enfin?) permis l'élargissement du récit en images hors de la domination du matériel scripturaire, au service d'un projet narratif propre: celui de la bande dessinée.

Mais le récit peut reposer sur diverses configurations. L'analyse d'une pochette de disque révélera la virtuosité et les artifices par lesquels le dessinateur Joost Swarte réussit à condenser le «déroulement narratif» en une seule scène. Sur la vignette, une jeune fille, devant une affiche d'un musicien, gonfle sa robe au vent par un gracieux mouvement dansé. Les yeux ébahis d'un cycliste qui a mis pied à terre pour l'occasion et le carambolage de plusieurs automobiles en arrière-plan nous laissent deviner ce que, par la mise en scène, le mouvement de jupe soustrayait à nos yeux de spectateurs. Sur cette vignette, succession des plans et juxtaposition des niveaux entretiennent d'étranges échos sémantiques et syntaxiques. Les événements au loin semblent répondre aux éléments de premier plan et cette danse prendre son origine dans le motif pourtant «affiché» de ce musicien (présenté en pleine action). La construction formelle (la position et la composition de l'affiche, le dialogue de la plongée et de la contre-plongée) crée une métalepse optique qui aboutit «à la fusion des niveaux fictionnels qui cohabitent sur la feuille» (p. 73). Dans cette mise en scène affolante, Swarte prend donc un malin plaisir à exploiter deux des constituants fondamentaux du système perspectif traditionnel: la ségrégation des plans (qui réduit l'étendue à quelques plans sélectionnés) et la *veduta* (ouverture d'un plan sur un autre) en les détournant au seul profit du projet narratif.

Dans un autre chapitre, relativement dense et nettement plus audacieux, Baetens souscrit aux perspectives de la

textique et des travaux de Ricardou élargissant la notion de récit du strict niveau diégétique au «déchiffrement vectorisé de l'objet à lire». Il se propose alors d'explorer certaines frontières du projet narratif en analysant ce

[...] *no man's land* entre l'infranarratif de certaines compositions paginales entièrement tournées du côté du tabulaire et le démarrage récitatif orienté vers le linéaire. (p. 91)

Appuyant sa démonstration sur l'analyse d'une planche-couverture (*Tango* de Hugo Pratt) où le regroupement d'une série de vignettes ne semble, de fait, guère être régi par un projet séquentiel (syntagmatique), mais offrir davantage une série de vues partielles d'un couple dansant. Pourtant l'organisation des vignettes, tant dans leur composition que dans leurs agencements multiples, lui paraît révéler des «mouvements» formels : établissement, rupture et rétablissement de principes, ou encore parallélismes et échos entre divers niveaux structuraux. Dans une telle optique, l'analyse vise à rendre compte des

[...] *aventures de la forme qui, de manière indépendante ou en dialogue avec les événements racontés, s'avère à même d'enclencher une lecture narrative dirigée vers ce qu'on a pu appeler le «récit des paramètres»*. (p. 77)

Une politique de la forme

La dernière section de l'ouvrage réinscrit l'ensemble des réflexions qui la précèdent dans une perspective globale, évaluant les enjeux de ce qui se donnerait alors comme une «politique de la forme». Trop souvent, l'analyse du politique au sein des productions culturelles se voit restreinte à l'évaluation axiologique de leurs contenus, alors qu'il est possible de l'aborder également «comme une stratégie destinée à ressortir des effets à l'intérieur d'un contexte déterminé» (p. 137). Dans la ligne des travaux de Ricardou, il s'agit davantage de jauger la capacité de certaines œuvres ou courants à [...] *souligner structurellement ces opérations et paramètres que le régime représentatif, avec sa primauté du message à communiquer, occulte en partie ou totalement*. (p. 110)

Avoir choisi comme premier exemple *Ché*, l'album issu de la collaboration des frères Breccia et d'Oesterheld n'est pas sans poser quelques défis. L'«appartenance sans nulle réserve au sous-genre honni de la propagande politique» (p. 111) ne le disqualifie-t-elle pas d'emblée? Or, l'analyse de Baetens le montre éloquentement, la force de l'ouvrage, son pouvoir mobilisateur réside peut-être moins dans son

projet hagiographique que dans sa mise à nu de certains mécanismes du mirage représentatif. Le dispositif narratif de l'album s'articule autour de deux types de séquences relatant l'une le dernier combat en Bolivie, l'autre des éléments emblématiques de son existence. Procédé relativement classique, même pour sa date de création (les années 60), n'était-ce l'opposition systématique des paramètres qui les constituent. Que ce soit au niveau de la voix (parcimonieuse ou disert), de la vitesse narrative (continue ou discontinue) ou de la composition graphique (focalisée sur un objet, un personnage ou diffractée en une multitude de plans), les deux niveaux n'auront de cesse de se révéler mutuellement leurs artifices. Au niveau expressif, l'utilisation singulière du noir et du blanc vivifie «cette tension entre deux postures représentative et métareprésentative» (p. 118). Car leur organisation ne se sent plus liée à une motivation strictement réaliste : leur contraste ne marquant plus nécessairement une opposition présente dans le référent, elle se donne d'autant mieux à lire comme aspect matériel de l'expression. Il en va du même projet lorsqu'une utilisation contrastée des plans exacerbe la bidimensionnalité du support et que le recours à quelques formes simples, ambiguës et polyvalentes hypostasie la force de toute interprétation lectorielle. Ces manœuvres n'empêcheront évidemment pas d'y lire un projet idéologique en ce qu'elles visent souvent à permettre le passage du biographique à l'hagiographique mais elles «font de *Ché* un de ces ouvrages où le méticuleux travail sur la forme épaula la transmission d'un message univoque» (p. 114).

Une telle préoccupation d'inscrire une réflexion sur la forme et le dispositif représentatif au sein même de l'œuvre semble bien caractériser une part importante de la production récente de jeunes auteurs regroupés dans la nébuleuse du réseau d'*Autarcie Comix*⁸. S'attachant plus particulièrement aux travaux du groupe belge *Fréon* et à leur revue *Frigobox*, l'auteur analyse comment «l'indignation à fleur de peau, l'urgence politique, le besoin d'en découdre avec la société» (p. 127) ne peuvent y être séparés de l'examen des traits formels de leurs travaux, de leurs efforts pour se doter de nouvelles expressions.

Rejoignant les critiques les plus acérées du régime médiatique, c'est bien à une version contemporaine de la querelle des iconoclastes qu'ils nous sensibilisent, dénonçant avec vigueur la profusion et le brouillage des images où le réel tend de plus en plus à se confondre avec ses représentations et où «l'ennemi, c'est l'excès d'images et de texte qui coupe les ponts entre le sujet et le réel» (p. 140). On en comprend

d'autant mieux la méfiance affichée par le groupe à l'égard de cette frénésie postmoderne de la «poétique de la citation tous azimuts» et à ses «collages irréflectifs» (p.122), tout comme leur volonté d'évitement de références à des modèles stylistiques dominants (la fameuse «ligne claire»). Mais le projet n'en resterait qu'au stade de la crispation stérile s'il ne débouchait pas sur une production «où les anciennes contraintes ne représentent plus l'horizon englobant, mais [...] un point de départ» (p.146). Or, à considérer les productions du groupe *Fréon*, il semble possible de synthétiser l'originalité de leurs efforts dans leur volonté de dépasser certaines clôtures. Jan Baetens identifie quatre traits fondamentaux de cette production qui se donnent comme autant de revendications: dépassement de l'«homogénéité de matière comme de style» (par la coprésence de multiples classes d'images venant rompre l'illusion représentative mise en place), dépassement de la tutelle des genres (le refus de restreindre le champ de la bande dessinée à un ou quelques genres dominants), dépassement du récit (avec une sensibilité au récit des formes où «le lecteur se voit incité à lui-même retracer le vagabondage et les métamorphoses d'une tache, les places variables d'un trait, les tremblés ou dilutions d'une égratignure», p.132), dépassement même du livre (avec l'exploration de la mise en scène [narrative] *in situ* de certaines de leurs expositions⁹). Et l'auteur de conclure:

L'apport politique majeur de Frigobox réside peut-être à ce niveau-là. Le travail sur la transgression, imperfections et réussites confondues, montre qu'il y a toujours loisir de changer les règles du jeu. (p.147)

L'arpentage de la narration graphique

Depuis des années, Jan Baetens arpente le champ des récits en images. Les analyses qu'il nous propose ici sont autant d'incursions dans un territoire dont la richesse potentielle demeure sous-estimée. Étoffées, fécondes, voire provocantes¹⁰, ses microlectures balisent peu à peu la complexité du dispositif propre à la narration graphique. Que l'on ne s'y trompe pas cependant: si les analyses déployées dans ce volume se concentrent davantage autour du domaine de la bande dessinée, les réflexions qu'elles engendrent dépassent largement le secteur et constituent un levier précieux pour questionner le champ culturel dans toute son extension. Elles s'offrent comme un irremplaçable appel à l'intelligence de la lecture. À ce seul titre, *Formes et politique de la bande dessinée* s'impose comme un détour obligé.

NOTES

1. J. Baetens, *Formes et politique de la bande dessinée*, Leuven (Belgique), Éd. Peeters Vrin, coll. «Accents», 1998, 151 p., 7 illus.. Aux côtés de l'ouvrage de Baetens, il serait injuste de ne pas mentionner, entre autres, *Forging a new medium* de C. Dierick et P. Lefèvre (VUB Press, 1998) ainsi que la publication du *Système de la bande dessinée* de T. Groensteen, (Paris, P.U.F., 1999). Le secteur des revues n'est pas en reste avec *9° art* du CNBDI (Angoulême) ou le tout récent *International Journal of Comic Art* (c/o John Lent, 669 Ferme Bvd, Drexel Hill, PA 10926 USA).
2. Enseignant aux universités de Leuven et de Maastricht, J. Baetens a publié de nombreux ouvrages dans le champ des «cultural studies» et notamment de la bande dessinée. Relevons, parmi les plus récents, *Hergé écrivain* (Labor, 1989), *Pour une lecture moderne de la bande dessinée* (avec P. Lefèvre, Centre belge de la bande dessinée, 1992), *Du Photo-roman* (Les impressions nouvelles, 1993), *Le Réseau Peeters* (Rodopi, 1995).
3. Dont le lecteur aura déjà pu se rendre compte en prenant connaissance de l'étude que publiait dernièrement J. Baetens («Déjà fini! Quel dommage!», Microlecture d'un incipit: *Le Réseau Malou*) dans *Recherches en communication* (n°8, 1997, Louvain-la-Neuve, p. 87-102.)
4. *Traces en cases. Travail graphique, figuration narrative et participation du lecteur (Essai sur la bande dessinée)*, Louvain-la-Neuve, Éd. Academia, 1993.
5. P. Marion, cité par J. Baetens, p. 37.
6. «Les bijoux distraits ou la cantatrice sauve», dans *Hermès II. L'Interférence*, Paris, Éd. de Minuit, 1972.
7. Ce récit, publié entre 1948 et 1950, ne possédait pas de version française au moment de la rédaction de l'analyse de J. Baetens qui le nomme dans son texte *L'Hurluberlu calibré*. Depuis, une traduction est disponible sous le titre *Les Quipropos d'un quidam*, Éd. Standaard, 1995.
8. Label qui regroupe les travaux de diverses petites maisons d'édition indépendantes telles que *Amok*, *La Cinquième couche*, *Fréon*, *Ego comme X*, *L'Association*, etc.
9. Invité dans le cadre de la participation belge au festival d'Angoulême 99, le groupe *Fréon* disposa, dans la grande salle du conseil municipal, une architecture remarquable dont les six pièces proposaient des installations narratives distinctes.
10. Ainsi le choix d'élargir le concept de récit jusqu'à la frontière du «récit des paramètres» n'est pas sans poser des questions sur la nature même du narratif et, du point de vue lectoriel, sur la façon dont l'analyse se démarque de la description articulée du «texte» proposé. L'auteur avait déjà habilement soutenu dans un de ses ouvrages précédents (*Du Photo-roman, op. cit.*) cette thèse qui relève d'une discussion qui reste à poursuivre mais dont l'enjeu dépasse les propos du volume, *a fortiori* de ces lignes.